

## El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea

Marta Beatriz FERRARI

Universidad Nacional de Mar del Plata

[martabeatrizferrari@gmail.com](mailto:martabeatrizferrari@gmail.com)

La presencia de lo barroco como modelo recurrente en contextos de crisis epistémicas y de representación es factible de rastrear en las poéticas españolas desde comienzos del siglo XX. Si bien la conciencia y la reflexión sobre la vigencia del barroco en el siglo XX tendrá una presencia más activa en Latinoamérica con la obra de los cubanos José Lezama Lima, Alejo Carpentier o Severo Sarduy y la consiguiente imposición del calificativo “neobarroco”, será en España en el año 1927 con motivo de la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora cuando esta estética, estructura histórica o red de conceptos (Martín-Estudillo) que es el barroco adquiera su total plenitud.

Será, entonces, Rafael Alberti quien se refiera a su poemario de 1926-27 titulado *Cal y Canto* el que exprese:

Ya había empezado entonces nuestro entusiasmo por Góngora, acrecentado por la proximidad de su centenario (...). Era una poesía de pintor, plástica, de perfil recortado (...). Sometería el verso métrico a las presiones -y precisiones- más altas. Perseguiría como un loco la belleza idiomática, los más vibrados timbres armoniosos, creando imágenes que se sucederían con una velocidad cinematográfica. (90)

También Gerardo Diego con su *Fábula de Equis y Zeda*, de 1926-1929, en la cual recrea la riqueza del lenguaje poético y el estilo intrincado de las *Soledades*, o Luis Cernuda quien en *Los placeres prohibidos* se apropia del modo paradójico del decir barroco de San Juan de la Cruz. Y un poco más tarde, Miguel Hernández con su poemario de 1933 compuesto todo él en octavas reales y titulado *Perito en Lunas*, calificado por Gerardo Diego de auténtico “acertijo poético”.

Muy recientemente, en el año 2007 la editorial madrileña Visor publica el libro de Luis Martín-Estudillo titulado precisamente *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea* y en él su autor se refiere a la crisis epistémica de la posmodernidad como a un contexto análogo al del Seiscientos español. En España, entonces, podríamos identificar dicho momento de crisis con el derrumbe de las utopías cuyo vértice más visible será la estética veneciana de la generación poética del 68 con su fascinación por la decadencia y la mutabilidad de las cosas.

En este mismo sentido, el poeta y crítico Antonio Méndez Rubio sitúa al fenómeno novísimo que ocupó la década del 70 dentro del período histórico de la transición, momento en que la utopía vanguardista cae en el desencanto y en la consecuente retirada de los proyectos más radicales. Tanto en lo político como en lo cultural la transición democrática vendría marcada por el olvido colectivo como pacto de convivencia nacional o política de borradura. La estrategia oficial del consenso y el olvido hacen de la transición una suerte de agujero negro o pliegue histórico, “un gesto de borrón y cuenta nueva” (13-67).

Pedro Gimferrer, el nombre más emblemático del grupo, admitió muy tempranamente que la literatura del barroco era su literatura preferida y que leía mucho a Góngora y al Conde de Villamediana (Martín-Estudillo, 30). Como se sabe, el término que definió a la estética novísima fue el de “culturalismo” que nos conduce por similitud fonética al concepto emparentado de “culteranismo” de las estéticas barrocas. Ha sido definido como la mención directa u oblicua de personajes, situaciones, frases que el poeta toma de la historia de la cultura

y que recrea para hacerlas portavoces de sus propias intuiciones. Se trató de la calificación de una escritura que apelaba a todo el bagaje cultural posible en respuesta al empobrecimiento del lenguaje propiciado por las estéticas de mensaje exclusivamente social (o epígonas de los sociales).

En la práctica el culturalismo funcionó como un sistema recolectivo de cultura en el que el poema devenía derivativo y mediatizado afectando no sólo a la técnica poética (collage de citas y referencias culturales) sino también al tema del poema (un cuadro, una música, un libro, un monumento se convirtieron en motivo del mismo). Gimferrer explicó: "escribimos poesía por mimetismo" pero aclaraba: "mímesis no de la realidad sino de la cultura" (1993:37). Efectivamente, el antimimetismo y el rechazo a la expresión directa del "yo" fueron los dos pilares sobre los que se asentó la escritura novísima; pilares que reprodujeron los cambios barrocos en el emplazamiento del sujeto poético: un yo inestable, plural; un lugar de enunciación extraordinariamente elusivo. Es otra vez Gimferrer quien afirma: "No sabemos quién narra porque no sabemos quién somos... El narrador -eje firme e invariable del relato decimonónico- pierde espesor y consistencia, cede a la inseguridad y a las zonas de sombra, se desdobra en diversas voces hablantes, que son máscaras vacías de una identidad ilusoria" (1978:85). Este fragmentarismo del sujeto y de la visión de mundo hablan de la crisis del concepto de identidad, al tiempo que la efusión sentimental es sustituida por el culto a la palabra.

El mismo Gimferrer ha declarado en su libro *Radicalidades* que "la escritura es 'suplantación moral' de la realidad" y agregaba: "Una vez establecido el texto como realidad autónoma, todo cuanto ocurre en él es real en tanto él es la suplantación -y por ende la crítica- de 'nuestra realidad': la fenomenología del texto sustituye a la de la percepción" (1978: 42).

Ana María Moix, otra de las voces incluidas por José María Castellet en su antología *Nueve Novísimos*, afirmaba algo similar:

Hay personas que difícilmente escapan a la idea, falsa completamente, de que un texto literario consiste no en las palabras, sino en lo que las palabras designan: el texto literario consiste precisamente en las palabras; pero esta frontera, que a mi juicio está clarísima y que vale tanto para Mallarmé como para un autor aparentemente tan fácil de leer como Eduardo Mendoza, hay muchos lectores que no la captan.

El culturalismo actuó, entonces, como una forma de alejandrismo o cosmopolitismo helenístico surgido de la confluencia y diálogo con diversas culturas. La cita externa daba cabida a las voces de los líricos latinos, a los poetas del modernismo anglosajón, a los poetas malditos del simbolismo francés, a los "raros" -como prefieren denominarlos tomando la expresión de Rubén Darío- en nuestro idioma: Lezama Lima, a algunos poetas del '27 como Aleixandre, Lorca o Cernuda, a las estéticas residuales del sistema español contemporáneo: los postistas como Carlos Edmundo de Ory, los poetas de *Cántico* -Pablo García Baena, Ricardo Molina o el surrealismo de Eduardo Cirlot.

Al culturalismo se le sumó el afán de experimentación lingüística y la cuidada selección léxica fundada en la búsqueda de los valores musicales de las palabras, búsqueda que enlaza con el sistema simbólico del barroco construido sobre la conciencia del vacío bajo los oropeles de la sobreabundancia. Todo esto asentado sobre procedimientos discursivos como la elipsis, la sincopación y el collage, resultando en una escritura hermética que diseñó un tipo de lector altamente competente, capaz de realizar un trabajo de documentación paralelo al del autor para descifrar los textos. Este quehacer poético, entendido por Guillermo Carnero como oficio del Mester de Clerecía, perdió lectores no profesionales, devino metapoético volviéndose muchas

veces tautológico y redundante y poniendo en duda tanto las capacidades del lenguaje como la entidad ontológica de lo extratextual porque para ellos, muchas veces, ya no hay nada que referir.

Martín-Estudillo señala acertadamente respecto de las estéticas del 600 algo que es igualmente válido para estas escrituras de los 70:

La prehistoria de lo moderno que es el Barroco alberga en su seno formulaciones de una razón plural en la que cabe todo: lo hiperbólico, lo autorreferencial, lo incoherente, lo teatral, lo abyecto, lo impuro y lo imperfecto (35) (...) pero más que suponer una negación de la Razón, la mirada barroca la transforma, descartándose el centro único como garante de sentido (...). Esta forma de contemplar y formular la existencia basada en una perspectiva de por sí inestable e incluso paradójica, característica de una visión del mundo que privilegia la metáfora y el oxímoron como medios que sirven para superar los centralismos excluyentes establecidos por el conocimiento racionalista, es fundamentalmente barroca (17).

El enorme aporte que significa el libro de Martín-Estudillo tiene, sin embargo, la limitación de descuidar, entre otras facetas del barroco, la veta conceptista; faceta completamente soslayada por el autor, aquella que introduce precisamente la poesía reflexiva, meditativa que retomará en España un poeta de los 80/90 como Carlos Marzal.

En el caso de Marzal, el trasfondo barroco de su escritura permite reconocer no sólo a autores, sino también, tópicos y matrices discursivas. Autores sí, como Calderón, Shakespeare, Robert Burton, autor de esa curiosa obra del barroco inglés, *La anatomía de la melancolía*, Schopenhauer, lector, a su vez, de los escritores del barroco español, especialmente de Gracián cuyo texto aforístico *Oráculos* inspirara *Parerga y Paralipómena*.

Certeza y conjetura, realidad y ficción, sueño y vigilia, la metáfora de lo liminar presente en la tensión barroca, ese inasible y difícil límite que deslinda la vida de la muerte, la nada de la vida, la eternidad del tiempo coexisten vertiginosamente dentro de un pensar paradójico. El conceptismo marzaliano desbarata minuciosamente lo enunciado en un verso: “Este saber de perro no es de perro,/ ni tampoco de hombre:/ no es saber./ Es el haber sabido desde siempre:/ nada importa,/ y lo importante es eso”. (2005:107) El autor es plenamente conciente del significado y la funcionalidad de este tipo de procedimientos:

Tiendo a lo paradójico y tiendo a la contradicción verbal. (...)Tiendo al conceptismo por gusto lector y por temperamento. (...) el conceptismo es un sistema corrosivo. Se crea un objeto verbal pero, como sucede muchas veces, detrás de lo barroco hay una fantasmagoría, hay humo. (...) Lo barroco y lo conceptista son métodos que disuelven, que corroen, pero también es así la vida y es así el mundo. (Eire, 255-256)

La suya es una escritura que entronca con la contención y la reducción que también caracterizaran al barroco -tanto hispánico como sajón- como bien nos recuerda Aurora Egido en su estudio sobre la palabra poética en el siglo XVII:

el poeta barroco está sujeto a numerosas contenciones y al lado de la prolijidad, hay todo un proceso de reducción, de eliminación y de síntesis que debe ser entendido en sus justos términos. En este sentido, la retórica y la poética del silencio representarían el grado último de oposición a la retórica incontinida con que se ha caracterizado y hasta menospreciado, históricamente la hidra bocal del barroco. (81)

Este gusto de su escritura por la brevedad sustentado en la técnica -también de raigambre barroca- de acumular el mayor significado posible en el menor espacio discursivo es una

percepción que el mismo Marzal confirma al sostener que su “flujo mental”, su “proceder intelectual” es de naturaleza aforística, y que sus poemas nacen “a partir de un enunciado sentencioso que está sometido a un ritmo interno, a una “música pensada, ideas que revolotean alrededor de un eje de carácter acústico” (2009:13).

El más hondo planteo filosófico sobre la condición humana -su definición del hombre como “la bestia equidistante,/ entre el reino animal/ y el reino de los dioses” (345)-, el interrogante sobre el espejismo de la libertad y la perturbadora sospecha de estar determinados por una voluntad superior, la acuciante conciencia de estar vivo, la culpa metafísica y el genuino merecimiento de la vida y la felicidad son otros tantos tópicos barrocos que Marzal hace suyos en su poesía. A todo ello se debe sumar la preferencia indiscutida por el endecasílabo, el empleo del hipérbaton forzado, procesos acusados de metaforización y concatenación así como el planteo de temas según una estructura inductiva o sintetizadora de diseminación/ recolección y el claroscuro como tendencia dominante en la construcción de sus libros. En sus últimos poemarios, Marzal se propone agotar las capacidades expresivas de cada palabra, multiplicar su semántica, tensar hasta el extremo la gramática pero sin llegar nunca al estallido del sentido porque en esta poética la legibilidad y la inteligibilidad siguen siendo, con todo, una prioridad. En esta misma línea encontramos la acuñación léxica que apunta a la deconstrucción semántica, un cierto preciosismo guiado por los valores fonéticos de los términos -serpiginoso, infrangible, trasminar, perfusión, sólito, alacridad, septembril, tósigo, atabal- y el gusto por los arcaísmos.

El crítico catalán Pere Ballart se detiene en la impronta barroca que define a esta escritura y la sintetiza en “la gravedad sombría del barroco, su severa sentenciosidad moral, su desengañado descrédito de la razón humana, el tenebrismo incluso...” (51).

Para concluir digamos que Marzal hace una pública declaración de principios poéticos en la que auna el *docere*, *delectare* y *movere* de la retórica clásica. El *movere* (“la emoción recordada en tranquilidad”, según definición de Wordsworth) aparece -como también nos lo recuerda Egido- como la finalidad básica del poeta barroco (88), mientras que el *docere* y el *delectare* andan parejos en ese acto del entendimiento capaz de discernir lo que hay bajo los efectos sensoriales o impresionistas de los tropos retóricos.

En esta estética de indudable trasfondo barroco la dominante lógica o conceptual que guía el estilo conceptista con su replegarse del discurso sobre sí mismo, con su intento de decir elípticamente, con su entramado de paradojas, quiasmos, correspondencias y oxímoros apuntan sobre todo a conmover al lector, a transformar la reflexión en emotividad.

### **Bibliografía:**

- Alberti, Rafael (1990). *Poesía escogida (1924-1982)*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Ballart, Pere (2009). *Obra vista*. Palma de Mallorca: Objeto Perdido Ediciones.
- Egido, Aurora (1987). “*La Hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el barroco”. *Edad de Oro*. Nro: VI. 17-28.
- Eire Ana, (2005), *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*, Sevilla: Renacimiento.
- Gimferrer, Pedro (1978). *Radicalidades*. Barcelona: Editorial Bosch.
- Gimferrer, Pedro (1993). “Discurso en el Ateneu Barcelonés (1989-1990). *Anthropos* Nro 140 (enero). 32-41.
- Martín-Estudillo, Luis (2004). *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor.
- Marzal, Carlos (2005). *El corazón perplejo. Poesía reunida, 1987-2004*. Barcelona: Tusquets.
- Marzal, Carlos (2009) *Los otros de uno mismo*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid.

-Méndez Rubio (2004). *Poesía 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*. Madrid: Biblioteca Nueva.

-Moix, Ana María (2001). “Bibliografía básica”. *El País*. Babelia. Sábado 1 de septiembre.

#### Resumen:

Si bien la presencia de lo barroco como modelo recurrente en contextos de crisis epistémicas y de representación es factible de rastrear en las poéticas españolas desde comienzos del siglo XX, en la presente ponencia me propongo abordar dos momentos en los cuales dicha estética, estructura histórica o red de conceptos que es el barroco adquiere su total plenitud. Me refiero a la estética veneciana de la generación poética del 68, por una parte y a la poesía reflexiva, meditativa que retomará en España un poeta de los 80/ 90 como es Carlos Marzal, por la otra.

Palabras clave: barroco- Generación del 27- crisis

#### Abstract:

Although the presence of the baroque as a recurring pattern in contexts of epistemic crisis is feasible to trace in Spanish poetry since the early twentieth century, in this paper I propose to focus on two moments in which this aesthetic, historic structure or network of concepts that is the Baroque, acquires its full meaning. I will address, on the one hand, the Venetian aesthetics of the poetic generation of 68, and on the other hand, the meditative poetry of a poet of the 80/90 as Carlos Marzal.

Key words: baroque – Generación del '27 -crisis